

## 音楽文化理解の新たな方法を探る

—ひとつのグレゴリオ聖歌が交響詩となるまでの断面史を通して—

吉田 文

### Versuch einer neuen Methode fuer Musikkulturverstaendnis

Aya YOSHIDA

#### はじめに

文部科学省による中学校と高等学校の音楽科目に関する学習指導要領には、「音楽文化についての理解を深める」(註1)という指針が示されている。

しかし、音楽文化を理解するという目標は、いったいいかにして到達できるものなのだろうか。

音楽の定義には様々なものがあるが、現在の日本で音楽という言葉を使う時には多くの場合ヨーロッパで発展した音楽、もしくはその歴史や理論の上でさらにグローバルに発展した音楽の形式を第一に思い起こすのではないだろうか。これらの音楽、そして音楽文化を本質的に理解するためには表面的な楽譜解釈・演奏技術のみならず、歴史的背景、文化的背景、社会的背景など様々な要素についての考察と経験が必要になってくるだろう。

いわゆるクラシック音楽と呼ばれている音楽は、非常に長く複雑な歴史の上に成り立っている。バロック音楽はその前に教会・宮廷を中心に対位法的手法を使用した声楽曲を中心に栄えたルネッサンス期の音楽なくしてあり得なく、ルネッサンス期の音楽はオルガヌムやトレチェント音楽などの中世の音楽無しには存在し得ない。また、中世の音楽はグレゴリオ聖歌を基としたもの、あるいはグレゴリオ聖歌を変形的に発展させたものが多く、これらは修道院・大聖堂と言ったキリスト教教会という文化的土壌があったからこそ発祥し得たものでもある。そして、グレゴリオ聖歌はカトリック教会ローマ典礼固有の聖歌ではあるが、その元はユダヤ教の詩編唱、小アジア周辺で歌われていた民族的な歌にまでたどることができる。

また、現在一般的に使用されている楽譜のシステムはグレゴリオ聖歌の細かなメリスマ旋律を記憶するためのものとして使われていた記号が音符となり、一定の音の高さを示す線が使われた。その線の高さを固定するためにアルファベットが使われるようになった上で五線譜というものが数百年の時間をかけて整備されてきたものである。

本稿では、音楽をより深く理解するための一つの方法として、一つのグレゴリオ聖歌～アレルヤ唱Christus resurgens～を例として挙げ、この聖歌が音楽史の中でたどった歴史を検証してみたい。その歴史を理解することは、より深い音楽理解と総合的な文化理解へ繋がるのではないかと考えている。

#### 1 アレルヤ唱Christus resurgensについて

##### 1.1 祈りのテキストとしてのアレルヤ

アレルヤ (Alleluia) というラテン語は、ヘブライ語のハレルヤ (Hallelu - Jah (we)) (ヤー

ヴェを称えよ）に由来する。

「ヤーヴェ」という名はユダヤ教の聖書であるタナハに記された神の名であるが、ユダヤ教徒にとっては口に表してはならない程の聖なる名とされる。そのため、ハレルヤにおいては「ヤーヴェ」の名の最初の一音である「ヤ」のみが口に出され、「ヤーヴェ」を暗示させるに留まっている。聖書の他の箇所においてはadonai（主）などの他の言葉が使用されている。

ユダヤ教ではタナハ、キリスト教では旧約聖書に収められた書物の一つに詩編というものがある。これは、ヘブライ語で詩の形式にて書かれた歌や祈りが150篇収録されたものであり、ユダヤ教においてもキリスト教においても基本的な祈りとして典礼の中で使われるものである。「アレルヤ」という言葉は、この詩篇の冒頭部、もしくは最後部にも多く現れ、特に「小ハレル」と呼ばれる詩篇111から113と、「大ハレル」と呼ばれる147から150に見いだされる。

イエスは十字架刑にかかる前日の晩、弟子たちと食事を取ったことが新約聖書に記されている。これがいわゆる「最後の晩餐」である。

また、同じく新約聖書には、最後の晩餐の際に「賛歌」を歌ったことが記述されている。（「一同は賛美の歌をうたってから、オリーブ山へ出かけた。」マタイ26：30、マルコ14：26）

最後の晩餐はユダヤ教の伝統でイスラエルからの脱出を記念する過越しの祭りの食事であったこと、また、過越しの祭りでは詩編集から小ハレルが歌われる習慣があるため、ここで歌われた賛美の歌に少なくとも小ハレルが含まれていたと考えられている。

この、神を賛美するという「アレルヤ」という言葉が、弟子たちがその後イエス・キリストの受難と復活を記念するために行った「新しい」過越しの晩餐、即ち原始キリスト教の祭儀でもキリストの復活を賛美する為に歌われ続けたことは不思議ではない。

また、「アレルヤ」という言葉は詩編以外に、黙示録においても、天上の歓喜の声として使われている。神の国の到来が成就した新しいエルサレムでの「アレルヤ」は、キリスト教教義の核心である、イエス・キリストの復活を通じた人間に対する神の救いの摂理の成就であり、信仰を肯定、代弁、賛美する言葉としての意味にも繋がる。

復活徹夜祭は最も古い典礼の形であるが、その中でアレルヤ唱は、先唱者ではなくキリストの代理人として司式を行う司祭によって先唱されることから、その復活的な意味が読み取れよう。

## 1.2 音楽楽式としてのアレルヤ唱

アレルヤ唱の音楽的な機能はおおまかに次のように分類することができる。

### ① 終止形としてのアレルヤ唱

これは、聖歌の締めくくりとして付加されたアレルヤを称する。主に復活節に使用される。「アレルヤ」というテキストは、その前に歌われる聖歌の調性や旋律に応じて形成される音の順列によって歌われるものであり、特に中世後期には大規模なものへと発展した。現行のグレゴリオ聖歌集であるグラドゥアーレ・ロマーヌムには、奉納唱に特に長い旋律、拝領唱に短めの旋律、入祭唱にはその中間の規模のものが見いだされる。

### ② 交唱としてのアレルヤ唱

これは、句、詩編各節もしくは詩編全体の前後にアンティフォナとして歌われるものである。音楽的に豊かな表現に彩られた交唱のテキストが、「アレルヤ」の言葉に代換されるものである。

### ③ ローマ＝カトリックミサ典礼におけるアレルヤ唱

ミサ通常文としてのアレルヤ唱は、「ことばの典礼」の中心である福音書朗読の前に歌われ

る聖歌である。多くの筆写本にはアレルヤ唱の旋律が付録として記譜されており、アレルヤ唱の多くが他の固有文とは異なり決まった日に歌われることがなく、旋律同士の交換が可能であったことから、アレルヤ唱がミサ固有文の音楽的部分においては最も新しいものであると説明できる。

ミサ典礼内アレルヤ唱の機能は、その前に朗読された聖書の内容を音楽的に再現し、なおかつ福音書朗読前の対句的な役割を果たしている。形式的には聖句を中心として、アレルヤー聖句ーアレルヤと、アレルヤ唱が前後に反復される。

現在では四句節・待降節・死者のミサ以外には年間を通して常に歌われる。

また、アレルヤ唱旋律の音楽形成上の典型的な特徴としては、ユビルス (Jubilus) というものが挙げられる。ユビルスとは歓喜の意味合いを持っているが、これはアレルヤの言葉の最後の母音をメリスマ的な旋律にて長く延ばしながら歌うものである。アレルヤにおける復活の喜びを表すものでもある。ユビルスは、アレルヤ自体の旋律のみならず、聖句の旋律の構成部分ともなっている。このことは、アレルヤ唱全体の旋律が複雑なメリスマによって形成され、唱者の歌唱力と解釈力が必要とされることとなり、その結果、聖句は、複数の聖歌隊員によって歌唱される典礼に於いても、独唱をする先唱者によって歌われる。

### 1.3 アレルヤ唱「Christus resurgens」

グラドゥアーレ・ロマーヌムでは、Christus resurgensは、復活節第5週めのアレルヤ唱として掲載されているが、歴史的には復活祭火曜日のアレルヤ唱として伝わっており、そのテキストは、ローマ人への手紙6章9節から引用されている。

Alleluia. Christus resurgens ex mortuis, iam non moritur: mors illi ultra non dominabitur.

アレルヤ 死者のうちから復活させられたキリストは、もはや死ぬことがないと、わたしたちは知っています。死はもはやキリストを支配していません。

#### 譜例1 アレルヤ唱 Christus resurgens (Graduale Triplex p.226-227)

The image shows a musical score for the Alleluia 'Christus resurgens' from the Graduale Triplex. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with many ornaments (trills, mordents, etc.) and a Latin text. The text is: 'A. Christus resurgens ex mortuis, iam non moritur: mors illi ultra non dominabitur.' The score is divided into sections labeled A, A1, A2, A1', A2', and B. The text is written below the staff, with some words in italics. The score is from the Graduale Triplex, pages 226-227.

#### 譜例2 五線譜で書き表したアレルヤ部分

The image shows a musical score for the Alleluia part, written on a five-line staff. The text is: 'Al-le-lu-ia.' The score is simple, with a single melodic line and a key signature of one flat (B-flat).

このアレルヤ唱の聖句部分は、アレルヤ唱との類似性が特に顕著に表れている。Christus resurgens部分はアレルヤ唱の前半A1部分が、ex mortuis, iam non moriturはアレルヤ唱後半のA2部分がそれぞれ変化したものである。Non dominabitur部分はアレルヤ唱そのものの旋律であるが、この聖歌で特記すべきことは「死」ということはmorsである。最初の4音にて、すでにグレゴリオ聖歌としては稀な短7度の音程に到達し、音群では完全8度という大きな音程の中で旋律が動く。同じ動きを2回繰り返した後は、この聖歌の最高音から終止音まで下降する一方である。キリストの受難・復活前は地上に及んでいた死の力が、キリストの復活により無となり、死が死んだという事が音形でも表されている。このmorsの部分は、ノートルダム楽派がオルガヌムのテノールとして用いている。

## 2 続唱Victimae paschali laudesについて

### 2.1 進句

5世紀末にフランク王国国王クロドヴィッヒがローマ教会へ帰依したことよりゲルマン民族のキリスト教化が進み始めた。これと共にローマ典礼とローマ聖歌がアルプスを越え北ヨーロッパへ伝わる結果ともなった。8世紀には聖歌学校(Schola cantorum)がメッツに設立され、ローマで唱法を習得した指導者によりフランク王国でのローマ聖歌指導の拠点となる。また、カール大帝(768-814)は政治的利益の理由からガリア教会より離反し、ローマ教会との関係を一層強め、ローマ典礼と聖歌のローマ式唱法を促進するために、フランク王国各地に聖歌学校を設立させた。また、8世紀半ばから9世紀半ばまでの時期に、サンクト・ガレン、アインジーデルン、メッツなど、特にベネディクト会の修道院において聖歌が楽譜という形で記譜されるようになる。それまでローマでは記譜される必要がなく口承で伝えられていたのだが、細かなメリスマの形を祈禱書のテキスト上もしくは余白に記号として表したものが記譜、強いて言えば楽譜の発祥となる。

これらの記号はあくまでも記憶を支える手段でしかなかった訳だが、音を記号化し、聴覚の記憶よりも視覚に頼った時点でローマ唱法の繊細なメリスマは、徐々に失われていったのではないかと考えられている。

そして、この過程のうちにオリエントやギリシャで発祥し、ローマ教会のうちに確立した聖歌がゲルマン文化と融合する。ローマから移入されたローマ聖歌がフランク王国内で楽譜という形で表され、そのローマ＝ゲルマン聖歌が逆にローマへも移入され、一般的に「グレゴリオ聖歌」と総称される聖歌の形態が成立した。フランク王国でのメリスマ消滅化はその後時が経つにつれ一層顕著に現れ、細かなメリスマが後期の写本では省略されていたり移動されていたりすることが、時代の異なる写本を比較することから判明している。

また、中世には新しい典礼暦上の祝日も増加し、新しい聖歌が作曲される必要性に迫られた。特に、聖務日課の賛歌の分野では詩の形式が拡大されたのみならず、新しい旋律が多く創作され、既存の詩にも新しい旋律がつけられるなど、レパートリーが拡張した。

ラテン語詩文の創作技術も発達し、一つの聖務日課のテキストが全て韻を踏んだ形の詩で創作されるReimoffizienと呼ばれる独自の形式などが発展した。ミサ典礼の聖歌では反面、新しい祝日の為にもまだ既存の聖歌が使用されていたが、アレルヤ唱の分野のみでは多くの新しい聖歌が生み出されている。9世紀半ば頃より新しく創作される聖歌と並び、既存した聖歌の旋律のメリスマ部分に新たに創作された詩文もしくは旋律を挿入した進句(Tropus)という形式も発展した。キリエIIを例に取ってみる。

譜例3 グレゴリオ聖歌 キリエII



譜例4 グレゴリオ聖歌 キリエIIから派生した進句



譜例3は、進句が挿入される前のグレゴリオ聖歌を示す。

言葉は「キリエ・エレイソン、クリステ・エレイソン、キリエ・エレイソン」のみであるが、譜例4ではメリスマが消失し、メリスマがあったところにテキストが挿入されている。これが進句の一例である。また、新たに作られたテキストが既に存在している聖歌のメリスマよりも多い場合には、聖歌自体に新しい旋律が加えられ、拡大されることもあった。例に挙げたキリエだけではなく、朗読を含む典礼の音楽的要素全ての部分において、16世紀のトリエント公会議で禁止されるまでに、幾千もの進句が数百年のうちに創作されたが、元より言葉が多く使われる聖務日課よりはミサ典礼内の聖歌において作られた。また、アレルヤ唱から派生した進句のみは、進句というジャンルを超えて「続唱 (Sequentia)」と呼ばれる。

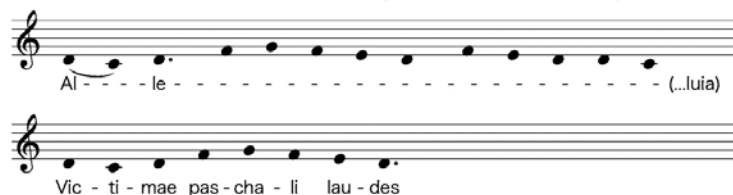
## 2.2 続唱とは

中世時代に発達した典礼的詩作の芸術は、続唱に於いて頂点に到達する。進句はどの聖歌にも適用される形容であるのに対し、続唱という概念はアレルヤ唱の進句のみに適用される。

続唱が作られた背景としては、進句同様メリスマ的旋律の記憶を簡易にする目的もあったと思われるが、ラテン語による作詞の技術が発達したこと、そしてアレルヤ唱と福音の朗読間を繋げるという機能が典礼内で重要視されたことが、この時期に続唱が発展したことを促した。

続唱の創作は中世後半以後も続き、非常に多くの続唱が作曲されることとなった。しかし作風や内容が本来のグレゴリオ聖歌から離反していく傾向が多くみられたこともあり、1570年のトリエント公会議にて制定されたミサ典書により進句は全面的に禁止され、続唱はVictimae paschali laudes、Veni sancte spiritus、Lauda Sion salvatorem、Dies iraeの4曲のみが典礼内で使用可能とされることとなった。その後18世紀に入ってからStabat Mater dolorasaが新たに公認された。現在の典礼では復活祭Victimae paschali laudesと聖霊降臨祭Veni Sancte Spiritusの続唱のみが使用される。

譜例5 アレルヤ唱Christus resurgensと続唱Victimae paschali laudes



### 2.3 復活祭の続唱「Victimae paschali laudes」

前出のアレルヤ唱Christus resurgensから発祥した続唱が、Victimae paschali laudesである。本来は両聖歌が復活祭火曜日に歌われたものであったが、後にはアレルヤ唱が第4週に、続唱が独立して復活節日曜日から一週間歌われるようになり、現在ではアレルヤ唱が復活節第5週に、続唱が復活祭日曜日に歌われている。

この復活祭の続唱は、ブルグンドのヴィポ (Wipo von Burgund, ca. 995-ca. 1050) によって創られたと言われている。続唱という形式が創作された初期に見られる不規則な構造を持っているが、韻律の要素などは見いだされる。(laudes - peccatores; duelleo - mirando; Maria - in viva; viventis - resurgentis) 韻はその後の節より更に規則的に現れる。

元来は4b「Scimus Christum surrexisse」の節の前に4a Credendum est magis soli Mariae veraci Quam Iudaerorum turbae fallaci. (正直なマリアのみを信じよう、偽りのユダヤ人の群衆よりは。) の節が存在していたが、その反ユダヤ的な表現のためトリデント公会議の際に削除された。

テキストの内容を考察してみる。1節でキリスト者を賛美へと促している。そして小羊が羊の群れを解放、キリストが我らの罪を贖うと2aには表現されている。単なる言い回しとしての表現ではなく、「生」が勝ち、「死」によって死んだものが「死」を亡きものとし、生きているという死と生の戦いの結果を驚異すべきものと(2b)その理由が2節に表されている。3節に於いてマリア・マグダラとの対話により、墓が空で、キリストが復活したことを見たことが確認される。削除された4a節に於いてこのことが会衆にも強調されたあと、4bにて復活したイエス・キリストへ向けて、信者を憐れむよう願われる。また、後半に対話の形式が用いられていることから、この続唱が典礼劇との密接な関係があったことが考えられる。

#### 続唱Victimae Paschali laudesの原文と日本語訳

- |    |  |   |
|----|--|---|
| 1  | Victimae Paschali laudes<br>immolent Christiani.   | キリストを信じる全ての者よ、<br>主の過ぎ越しをたたえよう。                             |
| 2a | Agnus redemit oves:<br>Christus innocens Patri<br>reconciliavit<br>peccatores.                               | こひつじは羊をあがない<br>罪のないキリストは<br>罪の世に神の赦しをもたらされた。                |
| 2b | Mors et vita duello<br>confluxere mirando<br>dux vitae mortuus<br>regnat vivus.                              | 死と命との戦いで<br>死を身に受けた命の主は<br>今や生きて治められる。                      |
| 3a | <<Dic nobis Maria,<br>quid vidisti in via?>><br><<Sepulcrum Christi viventis<br>et gloriam vidi resurgentis, | マリアよ、私たちに告げよ。<br>あなたが道で見たことを。<br>開かれたキリストの墓、<br>よみがえられた主の栄光 |
| 3b | Angelicos testes,<br>sudarium et visies.<br>Surrexit Christus spes mea<br>praecedet suos in Galilaeum.>>     | 証しする神の使いと<br>残された主の衣服を。<br>私の希望キリストは復活し、<br>ガリレヤに行き待っておられる。 |

(4a)

4b Scimus Christum surrexisse  
a mortuis vere:  
tu nobis, victor  
Rex miserere.

(ブルグンドのヴィボ ca.995-ca. 1050)

ともにたたえ告げ知らせよう。  
主キリストは復活された。  
勝利の王キリストよ。  
いつくしみを私たちに。  
(復活の続唱)

譜例6 グレゴリオ聖歌 復活の続唱 Victimae paschali laudes(Graduale Triplex P.198-199)

SEQ. I  
V Ictimae paschá-li laudes • immo-lent Christi- á-ni.  
Agnus re-démit oves : Christus inno-cens Patri re-conci-  
li- ávit pecca-tó-res. Mors et vi-ta du-él-lo confli-xé-re mi-rán-  
do : dux vi-tae mórtu-us, regnat vivus. Dic no-bis Ma-ri- a,  
quid vi-dísti in vi- a? Sepúlcrum Christi vi-véntis, et gló-  
ri- am vi-di re-surgéntis : Ángé-li-cos testes, sudá-ri- um,  
et vestes. Surré-xit Christus spes me- a : praecedet su-os in  
Ga-li-laé- am. Scimus Christum surrexisse a mórtu- is vere :  
tu no-bis, victor Rex. mi-se-ré-re.

## 2.4 ライゼン

中世の典礼は全てラテン語で行われていたため、教育を受けていない一般会衆が典礼に行動的な参加をする可能性は、限られていた。

一般会衆がラテン語聖歌を覚え、歌唱することは不可能であったが「キリエ・エレイソン（主よ、あわれみたまえ）」という言葉は対話句として、日常的に使用された行動的な信仰表現方法である。連祷が最も判りやすい例である。

ラテン語で歌われる続唱に一般会衆が答えるキリエ・エレイソンという呼びかけから、最古のドイツ語聖歌は生まれた。また、このキリエ・エレイソン Kyrieleis の最後の音節をドイツ語読みにするとライゼ Leise と言う言葉となるため、続唱から直接派生し「キリエライス」の言葉で締めくくられるドイツ語聖歌のことをライゼン（複数形）、もしくはライゼ（単数形）(Leisen / Leise) と呼ぶ。

ライゼンの多くは、当初、典礼の枠域、即ちミサ本来以外の典礼的行事である行列、巡礼、

説教によって行われたことばの典礼内で使用された。その後典礼内での「出来事」(キリストの復活、聖霊の降臨等)と会衆を繋ぐ方法としても、大祝日のミサ内、もしくはミサ内で行われた典礼劇内で続唱と組み合わせ歌われるようになる。続唱とライゼンは音楽的な繋がりが大きく、旋律を比較することによってもライゼが、続唱の終節から発達したことが確認される。

また、続唱とライゼンが続けて歌われるということは、ラテン語の続唱の核心を、会衆が自国語で歌うことに他ならない。これは、Victimae paschali laudesの例を取るとライゼンの内容が4bの内容と同じであるということからも見て取ることができる。

現在でもドイツ語圏で歌われ、賛歌学的にも重要な意味を占めているライゼンとして Nun bitten wir den Heiligen Geist, Nun sei willkommen, Herre Christ, Gelobet seist du, Jesu Christ, In Gottes Namen fahren wir, Gott sei gelobet und gebenedeiet, Ehre sei dir, Christe, der du littest Not, Mitten wir im Leben sind, Christ ist erstandenが挙げられる。

## 2.4 続唱Victimae paschali laudesからライゼChrist ist erstandenへ

Victimae paschali laudesの最後から二番目の節を受けて、会衆がこの短い「Christ ist erstanden von der Marter alle」という答句を最後の節に取って変わって歌ったことに、この聖歌の成立が見いだされる。

譜例7 ベルンハルド・シュミットによる続唱とライゼンの旋律の類似点(Musik im Gottesdienst, Bd.1, p.366)

Vic - ti - mae pas - cha - li lau - des  
 Christ ist er - stan - den, von der Ma - ter al - le  
 Ag - nus re - demit oves Chris - tus in - nocens pa - tri  
 re - con - ci - la - vit pec - ca - to - res  
 Des soll'n wir al - le froh sein  
 re - con - ci - la - vit pec - ca - to - res  
 Christ will un - ser Trost sein, Ky - ri - e - leis  
 Chris - tus in - nocens pa - tri

この短い答句は、主にアウグスティノ会の修道士を通してヨーロッパ中に広まったようである。Victimae paschaliとの繋がりで歌われていたが、Christ ist erstandenのみが独立して歌われる機会も多くなった。

## 2.5 ライゼ Christ ist erstanden

復活節のライゼChrist ist erstandenは永い間、最初の一節のみが歌われていた。

古い手稿には導入部のみがテキスト、もしくはネウマ譜付きで記譜されているのみであり、14世紀のクロスターノイブルグの手稿に初めてテキストとネウマの全てが書かれている。15世



紀より旋律が線譜で記譜されるようになり、同時期より最古の多声音楽の楽譜も見いだされる。同じく15世紀から2節と3節が補われたと思われるが、古い聖歌集や手稿には、歌詞の冒頭しか記されていないものがほとんどであるため、詳細は未だ不明のままである。

旋律はA、B、C、Dの4部分から成り立っている。旋法は続唱Victimae paschali laudesと同じドリア調に属し、A、B1、B2部ではドリア調のドミナントである“a”の音から始まりA部とC部では半終止されており、ドリア調の基本的な性格が表れている。A部ではerstanden（復活した）の言葉で最高音であり、この聖歌の中でこの音は1回しか出現しないd2に到達する。キリストの復活が「われら」をも天へと導くことを暗示しているのではないか。b1部ではA部のerstandenの言葉からほどなく Marter（苦難）という言葉を通して最下音であるd1へと導く。B1部とB2部は、旋律は同じだが、テキストの内容に着目すると、キリストのMarter（苦難）がわれらのTrost（なぐさめ）へと変化している。即ち、キリストの死が「われら」の永遠のいのちへと変化するということである。

#### 譜例8 ライゼChrist ist erstanden



### 3 交響詩「ローマの祭り」第2部「五十年祭」

#### 3.1 背景

イタリアの作曲家、オットリーノ・レスピーギ（Ottorino Respighi, 1879-1936）は、「ローマ三部作」としてそれぞれローマの噴水、松、祭りをテーマとした交響詩を1916年から1928年の間に作曲した。その中の「ローマの祭り」の第2部「五十年祭」では、ドイツ語聖歌Christ ist erstandenがモチーフとして使われている。

元来グレゴリオ聖歌や聖歌、讃美歌は、典礼・礼拝の為の作品や教会音楽の中に定旋律として使われるものであった。しかし、リストの「死の舞踏」、ベルリオーズの「幻想交響曲」を境に、それまでは純粹に信仰を表明、もしくは代弁する機能を持っていたこれらの聖歌・讃美歌は教会音楽、または宗教曲としての枠を超越し、プログラム音楽の内容として組み込まれたり、あるいは単なる音楽的モチーフの一部として使用されることともなった。

「五十年祭」には、作曲者により、次の様なコメントがつけられている。

「巡礼者は祈りながら長い道のりを、足をひきずるようにしてやってくる。ついにモンテ・マリオの頂上から切望する目と渴望する魂が聖なる都を見出す：「ローマ！ローマ！」歓喜のうちに賛歌が湧き出でる。それに答えて全ての教会の鐘が鳴り出す。」（註2）

ユダヤ教には、50年に一度、奴隷の身分が解放され、不当に売られたり没収されたりした不動産が元の持ち主に返却され、全ての借金が帳消しになる「ヨベルの年」という概念が存在し

た。ヨベルとはユダヤの角笛でショファアーとも呼ばれるが、ショファアーの響きとともにこの大赦の年が始まることが告げられたため、「ヨベルの年」と呼ばれている。

キリスト教文化圏では「聖年」「大赦年」と呼ばれ、罪が赦される年とされている。教皇ボニファティウス8世がキリストの生誕を記念して1300年に始めた後、100年ごとに行うものとして定められた。その後は50年ごと、あるいは25年ごとと定められ、今日に至っている。「五十年祭」とは、この「聖年」のことであるが、原語では「聖年」としかされていなく「五十」の数は提示されない。

レスピーギは第一部で「チルチェンセス」という古代ローマ帝国時代に皇帝ネロが催した祭りを描写している。この祭りは当時異端とされ迫害を受けていたキリスト教徒を円形劇場で猛獣たちの餌食とさせた残酷なものであったが、その後はキリスト教がヨーロッパ中で国教となり、同じローマという都市がキリスト教の聖なる都となった背景が「五十年祭」にはある。

### 3.2 楽曲分析的解釈

楽曲は、3拍子という拍子が強調されている。全体的には、3拍子で、歩みを現す音形で始まり、なおかつ音量的な上昇が楽曲内に見いだされる。音楽の動的な観念、音符の長さ、テンポなどの要素を考慮すると、パッサカリヤ形式を踏まえた楽節とも考えられる。作曲者がこの楽節をパッサカリヤとして作曲したという証拠はないが、少なくとも作曲者のイメージの中にパッサカリヤ形式があっても全く不思議はない。

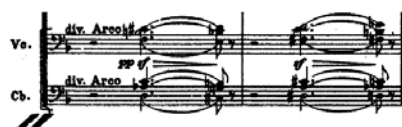
冒頭部は巡礼者の、重い足どりと長い道のりを表す音形が使われている。この音形は、巡礼者たちだけではなくキリスト教教徒全体を表しているのかも知れない。彼らの信仰のための厳しく、長い道のりがDolorosaという発想記号によって単刀直入に表されている。リズムは規則的な8分音符、2分音符、そしてピッツィカートによる不規則音形が使用されている。

弱音器をつけた第一バイオリンで演奏されるパートは、8分音符という比較的細かい動きにより、行動としての歩みである巡礼者たちの足取りのように捉えられる（①）。その下で第二バイオリンとヴィオラによって半恒久的に演奏される2分音符は、信者としてのゆるぎない信仰の歩みを行動的な巡礼の歩みの基盤として支えているのではないか（②）。しかし、チェロとコントラバスによる3拍子中の不規則な動きは、よろめきつつもある疲労した足取りを表しているようにも解釈できる。（③）

譜例9 (Feste Romane, Ricordi版による。  
以下同様 p.29、3小節)



譜例10 (Feste Romane, p.29、5小節)



5小節めには、第一部の猛獣の咆哮や苦難を思い起こさせる増四度を基本とした不協和音がチェロとコントラバスによって演奏される。作曲技法的には第一部と第二部を繋げる結束的な役割をもしている。

しかし、その上にやがて間もなく聖歌Christ ist erstandenの旋律が初めて表される (④)。この間バスパートの③のモチーフは提示されない。その後も、定旋律が動きを表している箇所③のモチーフが提示されることなく、定旋律の半終止が伸ばされた箇所の方に提示されるが、19小節以降には見いだされなくなる。

<p>譜例11 (Feste Romane p.29、9小節)</p>	<p>譜例12-1 (Feste Romane p.93、29小節、コール・アングレ部分)</p> <p>譜例12-2 (Feste Romane p.93、29小節、弦楽器部分)</p>
-------------------------------------	--

①のモチーフは25小節まで弦楽器により途切れることなく演奏され、27小節には木管楽器にも拡大されるのだが、29小節めに突然停止する。

弱音器をつけてトレモロを指示されている高音部弦楽器がesの音を演奏する中、コール・アングレにより定旋律のフレーズAが提示され、そのモチーフは30小節後半にヴィオラによっても暗示的に追従される (枠内)。この29小節から35小節の間では、モンテ・マリオの丘の上に立ち、ローマを目にして立ちすくみ、息をのんだ巡礼者達を描写したものと思われる。なぜならば、その後に36小節以降は、それまで8分音符で表されていた①のモチーフが3連音符で表され、律動的な意味での速度上昇が行なわれる上に、40小節のPoco piu mosso、48小節のanimando sempreと半音上昇する調性、57小節で加速するメトロノーム記号などからは、明らかな曲想の変化が見いだされるからだ。

<p>譜例13 (Feste Romane p.34、36小節)</p>	<p>譜例14 (Feste Romane p.38、61小節)</p>	<p>譜例15 (Feste Romane p.40、72小節)</p>
--------------------------------------	--------------------------------------	--------------------------------------

この高揚的变化は第二部のクライマックスまで保たれるため、その前の29小節から35小節が

巡礼者たちの突然の心情的・身体的変化を表すものとして解釈することができる。

48小節からは定旋律が「ハレルヤ」の部分にあたり、ルター版のbフラットのついた旋律を使用することにより、ドリア調の音階（d-e-f-g-a-c）から長調的な音階（c-d-e-f-g-a）が強調される結果となっている。そして長調的な音階の要素は57小節のペントトニック的な旋律誘導、そして61小節以降の旋律モチーフの基盤となっている。

61小節以降では、冒頭のドリア調で書かれた足取りのモチーフ①は長調へと転調し、その律動も8分音符から4分音符へと拡大されている。72小節でさらにテンポは加速するが、全体的な音形は下降する。モンテ・マリオはパチカンのほぼ北側の丘地帯だが、丘を転がり降りるような下降形の音形は、パチカンを目の前にし、急ぎ立って小走りとなる巡礼者の足取りのようである。82小節では聖歌Christ ist erstandenの定旋律が、ハ長調の長音階的ペンタトニックの音列(c-d-e-g-a)によって多少変形されながらも、フォルティッシモでリード管を使用したパイプオルガンと金管楽器の大音響により提示される。また、c-d-e-g-aの音列はピアノとチャイムによって表される教会の鐘の音列でもある。

作曲者によって曲に付けられたコメント「(ローマを目前にした巡礼者から) 歓喜のうちに賛歌が湧き出でる。それに答えて全ての教会の鐘が鳴り出す」場面が、フォルティッシモからフォルティッシモの大音量により93小節まで続く。

ここで描写されている「歓喜のうちに湧き出る賛歌」というのが、言うまでもなく Christ erstandenであり、キリスト教の信仰の核心であるキリストの復活をたたえる歌なのである。

譜例16 (Feste Romane p.44、82小節)

その後、同質の和声にデクレッシェンドがかけられる。あたかも、映画のシーンをフェードアウトするかのように、もしくは歓喜の群衆へのフォーカスを段々遠くへと導いていくかのようである。

最後には、持続音を演奏する低音部弦楽器群とチャイムが演奏され、遠くからも聴こえる教会の鐘を思い起こさせる。126小節から第二部が終了する130小節までには低音の木管楽器により次の楽章の祭りを開会するホルンシグナルを暗示する新しいテーマが提示され、交響詩「ローマの祭り」第二部は終わる。

## まとめ

本稿で断片的ながら、一つのグレゴリオ聖歌が歴史の中で変化していった様子をたどると共に、並行してその聖歌が標題音楽の中で重要なモチーフとなっていることを考察してみた。

コンサートやCDでローマの祭りが解説される際、第二部では多くの場合「聖歌のモチーフ」が使用されているとのみ表記され、その聖歌が何なのか、どのような意味を含んでいるのか、ということが見落とされがちである。しかし、この場で解析を試みたように、この聖歌が何を歌ったものなのか、どのような典礼の場で使用されるものなのか、どのような歴史や背景を持ったものかということを知ることは、楽曲のより深い理解へと必然的につながり、それは結果的に文化全体を総合的に把握するということにもなる。

本稿では例としてひとつのキリスト教文化に根付く聖歌を取り上げた。キリスト教文化がヨーロッパほど根付いていない日本という国では、ある旋律を耳にただけでその旋律と共にあるテキストの内容を想起するということは一般的には不可能かも知れない。しかし、音楽を愛好しより深く理解しようとする時に、楽曲の細かな要素を理解しそれぞれの関連づけができることは、大きな助けとなることと思う。

クラシック音楽がこれ程定着した現在の日本では、楽譜を表面的に解釈するだけでなく、より多面的、多層的な音楽理解力を教育の上で養っていくことも重要になってくるであろう。

## 註

- (1) 文部科学省 新学習要領・生きる力 中学校学習指導要領 第2章第5節、高校学習指導要領 第3章第11節
- (2) Feste Romane、スコアに掲載されている作曲者によるコメント

## 参考文献

- Hans Musch (Hsg.) , Musik im Gottesdienst. Con Brio Verlagsgesellschaft, Regensburg 1993  
Andrew Wilson-Dickson, Geistliche Musik. Brunnen Verlag, Giessen, 1994  
H. Becker, A. Franz, J. Henkys, H. Kurzke, Ch. Reich, A. Stock (Hsg.) , Geistliches Wunderhorn. Verlag C. H. Beck, München 2001  
Willibrord Heckenbach, Der Gregorianische Choral, priv.  
Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Graduale Triplex. Solesmes 1979  
典礼聖歌編集部 (編集) 『典礼聖歌』、あかし書房、1980

